Coviello CLASSICS

CELLO SONATAS OF THE ROMANTIC PERIOD

Carl Schuberth
Heinrich Stiehl

WUNDERKAMMER

Martin Seemann
Mira Lange

CELLO SONATAS OF THE ROMANTIC PERIOD

Heinrich Stiehl (1829 - 1883)

Preis-Sonate für Pianoforte und Violoncello a-Moll, op. 37

Prize-Sonata for Pianoforte and Violoncello A minor, op. 37

1.	I. Allegro appassionato	12:10
2.	II. Scherzo - Allegro vivace	6:49
3.	III. „Lass o Welt, o lass mich sein" - Andante sostenuto *‚Let oh world, oh let me be!' - Andante sostenuto*	5:51
4.	IV. Finale - Allegro molto	6:34

Carl Schuberth (1811 - 1863)

5.	L'Adieu. Grand Nocturne élégiaque für zwei Violoncelli und Klavier, op. 6 *L'Adieu. Grand Nocturne élégiaque for two cellos and piano, op. 6*	7:22

Carl Schuberth

Grande Sonate für Pianoforte und Violoncello D-Dur, op. 43

Grande Sonata for Pianoforte and Violoncello in D major, op. 43

6.	I. Allegro moderato	9:36
7.	II. Intermezzo - Andante e Scherzo	6:35
8.	III. Finale - Allegro vivace	8:31
	Total time	1:03:32

WUNDERKAMMER

Martin Seemann, Violoncello / *cello*
Mira Lange, Hammerflügel / *fortepiano*
Bettina Messerschmidt, Violoncello / *cello*

Hammerflügel von Streicher & Söhne, Wien 1864
Fortepiano by Streicher & sons, Vienna 1864
Flügelstimmung: Frank & Deckers
Piano tuning: Frank & Deckers

DIE KOMPONISTEN

Heinrich Stiehl, 1829 in Lübeck als Sohn eines Organisten geboren, studierte wie sein älterer Bruder Carl zunächst bei dem angesehenen Musiktheoretiker Johann Christian Lobe in Weimar, dann am Konservatorium in Leipzig bei Moritz Hauptmann, Ignaz Moscheles und Nils Gade. Nach einigen Jahren, in denen er als Klavier- und Orgelvirtuose durch Europa reiste, kam Stiehl nach St. Petersburg, wo er von 1853 bis 1866 als Organist an der Petrikirche der deutschen evangelischen Gemeinde tätig war. Als Anton Rubinstein im Jahr 1862 das Petersburger Konservatorium gründete, lud er Heinrich Stiehl ein, das Fach Orgel zu unterrichten, und unter Stiehls Schülern befand sich nicht nur Pjotr Tschaikowsky, der erste Absolvent des Konservatoriums, sondern auch der Petersburger Deutsche Ludwig Friedrich Homilius (1845–1908), der in Stiehls Nachfolge jahrzehntelang als Orgelprofessor in Petersburg wirkte. Da das Konservatorium über keine eigene Orgel verfügte, unterrichtete Stiehl an der Walcker-Orgel der Petri-Kirche, wo er auch seinen Dienst als Kirchenmusiker absolvierte. 1865 dirigierte er hier die erste Aufführung des Händelschen *Messias* im Russischen Reich. 1869 verließ er St. Petersburg, um sich wieder seiner Konzerttätigkeit als reisender Pianist und Organist zu widmen. In den 1870er Jahren war er in Belfast und Hastings als Chordirigent beschäftigt. Die letzte Lebensstation Heinrich Stiehls war die deutschbaltische Hansestadt Reval, die damals zum Russischen Reich gehörte (heute Tallinn, die Hauptstadt Estlands). Hier wirkte er ab 1880 als Organist an der Olaikirche und leitete die Singakademie. Mit diesem Chor führte er 1883 Johann Sebastian Bachs *Matthäus-Passion* in Reval und St. Petersburg auf, die ersten nachgewiesenen Aufführungen dieses Werkes im Russischen Reich. Stiehl starb 1886, noch nicht 57 Jahre alt, in Reval. Sein umfangreiches kompositorisches Werk umfasst vor allem Klaviermusik, aber auch Chorwerke, Kammermusik, die noch auf ihre Wiederentdeckung wartet, sowie zwei komische Opern.

Heinrich Stiehls *Sonate für Pianoforte und Violoncell* op. 37 wurde im Jahr 1860 mit dem Preis der deutschen Tonhalle in Mannheim ausgezeichnet und erschien kurz darauf im Schott-Verlag im Druck. Die Widmung „meinem Freunde Carl Schuberth" deutet nicht nur auf eine engere Bekanntschaft des Komponisten mit dem Petersburger Kollegen Carl Schuberth hin, sondern sie ist auch ein Hinweis auf die Berühmtheit Carl Schuberths zu jener Zeit, erscheint sein Name auf dem Titelblatt doch ebenso groß wie der des Komponisten.

Carl Schuberth wurde 1811 in Magdeburg geboren, erhielt seine Ausbildung bei dem seinerzeit bedeutenden Violoncellisten Friedrich Dotzauer in Dresden und begann bereits im Alter von 17 Jahren eine glänzende Karriere als reisender Cello- Virtuose, gefördert von seinem älteren Bruder, dem Musikverleger Julius Schuberth (1804–1875). Seine Biografie ist recht ausführlich in Julius Schuberths *Musikalischem Hand-Conversations-Lexicon* (6. Auflage, 1868) beschrieben. Dem biographischen Artikel entnehmen wir, dass Carl Schuberth sich nach ausgedehnten Konzertreisen Anfang der 1840er Jahre in St. Petersburg niederließ und dort „Musikdirector der Universität war, die kaiserliche Hofkapelle als Dirigent leitete und zugleich als Music-Inspector der kaiserlichen Hoftheater-Anstalt fungirte." Er starb während eines Erholungsurlaubs im Jahre 1863 im Alter von 51 Jahren in Zürich. Das Werkverzeichnis des Komponisten Carl Schuberth umfasst 43 Opuszahlen, darunter zahlreiche kleinere virtuose Violoncello-Piècen, die der Komponist für sich und seine zahlreichen Schüler schrieb, sowie zwei Violoncello-Konzerte mit Orchester, vier Streichquartette, fünf Streichquintette und ein Streichoktett.

Das *Grand Nocturne élégiaque* für zwei Violoncelli mit Klavierbegleitung erschien als op. 6 im Verlag von Friedrich Hofmeister in Leipzig. Es ist ein Beispiel für Schuberths melodischen Einfallsreichtum und seinen virtuosen Violoncello-Stil. Die *Grande Sonate pour Pianoforte et Violoncelle* ist wohl eines seiner späten Werke; sie erschien als Op. 43 erst nach Schuberths Tode im Verlag seines Bruders Julius Schuberth mit der Widmung „à mes amis Anton Rubinstein et C. Davidoff" – an den großen Pianisten und Begründer des Petersburger Konservatoriums Rubinstein und an Carl Davidoff, der zu Schuberths Schülern in Petersburg gehört hatte, und der als Cellist und Direktor des Konservatoriums eine der führenden Persönlichkeiten des Musiklebens im russischen Reich seiner Zeit war.

Klaus Harer

DIE WERKE – DER VIRTUOSE UND DER GELEHRTE

Die Musikgeschichte des deutschen Sprachraums handelt noch immer von wenigen Genies. Neben Beethoven hat es bereits Haydn schwer, Interesse zu erregen; neben Schumann und Wagner gilt Liszt als zweite Liga; dem Brahms-Zeitgenossen Max Bruch kauft man nur sein Erstes Violinkonzert ab. Von anderen Komponisten kennt man gerade noch die Namen: Paul von Wranitzky, der Beethoven ein Variationsthema lieferte; Norbert Burgmüller, der als Frühstverstorbener berühmt wurde; Karl Goldmark, der im späten 19. Jahrhundert ungemein berühmt war und wenig später kaum noch gespielt wurde. Noch weniger bekannt sind die auf dieser CD vertretenen Komponisten. Carl Schuberth, ein Jahr nach Schumann geboren, dürften nur noch Menschen mit Interesse an der Geschichte des Cellospiels kennen; dem vier Jahre vor Johannes Brahms geborenen Heinrich Stiehl begegnet man vielleicht in der Biografie Pjotr Tschaikowkys als dessen Orgellehrer.

Nun wird man nicht behaupten, es handele sich bei der Musik auf dieser CD um verkannte Meisterwerke zu Unrecht vergessener Genies. Aber während man in Frankreich oder England gut gemachte, unterhaltsame Werke auch dann schätzt, wenn die Komponisten keine Genies waren, rümpft man in Deutschland über Musik aus der zweiten Reihe eher die Nase. Dabei mag ein Musikleben von Genies zwar Impulse empfangen – aufrechterhalten wird es von den vielen, die sein Niveau sichern, und ohne ein Wissen um dieses Niveau wird auch unsere Rede von den Genies irgendwann hohl.

Der Schwerpunkt von Schuberths und Stiehls Musikerleben lag nur bedingt im Komponieren: Der Cellovirtuose Schuberth schrieb sich zahlreiche Stücke auf den Leib, der Organist Stiehl kümmerte sich auch um Choralsammlungen und bewegte sich mit zahlreichen Salonstücken für Klavier wissentlich nicht in der obersten Kategorie der Kunst. Dennoch meldeten beide in ihren umfangreicheren Werken Ambitionen an, die sie auf eine gewisse schöpferische Originalität verpflichtete, die ihre Zeitgenossen anerkannten und die auch wir noch wahrnehmen können.

So ist etwa die Besetzung von Schuberths *Grand Nocturne élégiaque* op. 6 in zweierlei Hinsicht ungewöhnlich. Das Nocturne, wie es von John Field geschaffen und von Frédéric Chopin als Musikstück intimen, gesanglichen Charakters populär gemacht wurde, war zum einen ein reines Klavierstück, Schuberths Klaviertrio-Besetzung ist also bereits originell, zum anderen ist sein Klaviertrio statt mit Violine mit einem zweiten Cello besetzt – es handelt sich also um eine Art Duett für zwei Männerstimmen. Zwischen diesen herrscht ein weniger dialogisches Verhältnis als eines wechselnder Über- und Unterordnung: Mal singt das erste, dann begleitet das zweite – und umgekehrt. Nur im Mittelteil singen beide überschwänglich in Oktaven. Dabei ist das Stück symmetrisch gebaut, wird von seiner stimmungsvollen Eröffnung mit sacht schwebenden Klängen der Celli wieder beschlossen, und vor und nach dem Oktavengesang ergehen sich die Celli in jener Art von verziertem Belcanto, wie ihn Chopin von Vincenzo Bellini aufs Klavier-Nocturne übertragen hat. Dafür hat sich Schuberth eine interessante Tonarten-Dramaturgie ausgedacht: Das D-Dur der Rahmenteile sinkt eine Quinte nach G-Dur für den Ziergesang herab und noch eine Quinte nach C-Dur für den großen Hymnus des Mittelteils. Dem symmetrischen Bau gemäß steigt das Stück dann wieder quintenweise zum anfänglichen D-Dur. Solche Anordnungen findet man selten, den Normalfall bilden seit dem Barock Modulationen in die obere Quintregion (das wäre hier A-Dur), die nahen Molltonarten (hier h-, e- oder fis-Moll), in der Romantik kommen terzverwandte Tonarten dazu (wie B- oder Fis-Dur). Schuberth bildet mit seinen Quintfällen ein sachtes Herniederschweben ab, einen Vorgang zunehmender melodischer Konkretisierung, der in C-Dur gewissermaßen „geerdet" wird, bevor er wieder an Kontur verliert – nicht zuletzt durch zwei virtuose Kadenzen.

Seine Cello-Sonate op. 43 in D-Dur nannte Schuberth eine *Grande Sonate* – damit meinte Beethoven viersätzige Stücke, Schuberth aber zieht die beiden Mittelsätze in eine improvisatorische Intermezzo-Form zusammen – derlei Überlagerungen gibt es auch schon in Beethovens Klaviersonaten. Doch trotz der Dreisätzigkeit zielt das Stück ins Große durch die Breite seiner Satzgestaltungen, die Üppigkeit seines Klangs und durch den damit zusammenhängenden virtuosen Anspruch, der an beide Instrumentalisten gestellt wird. Neben dem, was Schuberth als Cellovirtuose selbst für sein Instrument entwickelt hat, stand für den Klavierpart Carl Maria von Weber Pate, der auch in der balladesken Gestaltung des Kopfsatzes und dem emotionalen Überschwang der Figurationen hörbar ist: Denn fast unmerklich gleitet der erste Satz in seine Durchführung, die weniger in klassischer motivisch-thematischer Arbeit ihr Ziel findet als in einer breiten Cellokantilene über einem „sempre un poco marcato" zu spielenden Bass, die Schuberth am Ende dieses Satzes noch einmal wiederholt – nach den formalen Gepflogenheiten des Sonatensatzes regelwidrig, aber vielleicht inspiriert von Beethovens *Eroica* mit ihrem in der Durchführung präsentierten dritten Thema.

Das originellste Stück der Sonate ist das „Intermezzo": Zwischen den nebulösen Arpeggien des Beginns, der Kantilene im 9/8-Takt und dem motivisch knappen Scherzo im 2/4-Takt spannt sich eine Ausdruckswelt ganz eigenen Charakters – auch wo die brüsken forte-piano-Wechsel des schnellen Teils vielleicht an Schumanns kurzatmige Grotesken denken lassen. Zauberhaft schließlich das harmonische Dämmerlicht im entrückten H-Dur des Schlusses.

Das Finale ist wieder ein breit angelegter Satz mit anspruchsvollen Passagen für beide Instrumente. Wie im ersten Satz verzichtet Schuberth auf eine motivische Zergliederung der beiden Themen in der Durchführung, sondern beginnt mit einer balladesken Cello-Melodie in d-Moll – der Schwung, der dann in die Reprise mündet, gehört zu den mitreißendsten Passagen der Sonate.

Als reisender, erfolgreicher Virtuose wusste Schuberth genau, was musikalisch im Konzert funktioniert, und seine Sonate ist von dieser Form performativer Pragmatik stärker geprägt als von primär kompositorischen Ideen. Heinrich Stiehls Metier war damit verglichen sicherlich gediegener – mit einem Fugato im Finale seiner Cello-Sonate in a-Moll liefert er gewissermaßen den Nachweis dafür, sich als examinierter Organist auch der gelehrten kontrapunktischen Schreibweise bedienen zu können. Aber zuweilen muss Gelehrsamkeit kaschieren, dass man eigentlich nicht weiter weiß. Bis dahin war Stiehl ein interessanter Satz gelungen, mit stark an Schumann erinnernden Themen: Immer dichter vermittelte er die auffahrende Anfangsgeste des Klaviers mit dem traurig in sich kreisenden Thema des Cellos. Das Fugato führt diesen monologischen Gedanken in geisterhaft polyphone Gesellschaft – doch findet der Komponist nun keinen Ausweg mehr: Auf das konzentrierte Fugato folgen virtuose Gesten, die eher beliebig wirken. Auch im ersten Satz bringt Stiehl nach der Vorstellung des etwas kurzatmig feststeckenden ersten Themas kühne Modulationen an: Statt im erreichten C-Dur, der traditionellen Tonart des zweiten Themas in einer a-Moll-Sonate, dieses zweite Thema vorzustellen, färbt Stiehl nach c-Moll um, erinnert an das erste Thema, rammt sich in As-Dur fest, isoliert den Grundton im Cello und färbt wiederum das as in ein gis als Terz von E-Dur um und bringt nun endlich das zweite Thema. Dies und die weiteren Ausweichungen bis nach gis-Moll entfachen erhebliche Dramatik. In der Durchführung allerdings, dem eigentlichen Ort harmonischer Ausschweifung und musikalischer Dramatik, schlägt Stiehl eine überaus gemächliche Gangart ein und baut breite Flächen mit gewöhnlichsten Modulationen. Möglich, dass Stiehl hier die harmonischen Positionen bewusst vertauschte – aber es gelingt ihm nicht, damit dramaturgisch zu überzeugen, weil das erste Thema weiterhin feststeckt und sich nicht entfaltet.
Verwickelt sich Stiehl vor den Ansprüchen höherer formaler Logik gelegentlich in Widersprüche, schlägt er aus solchen Widersprüchen, Uneindeutigkeiten und Gegensätzen in den Mittelsätzen die schönsten Funken. Das dem dritten Satz als Motto mitgegebene Mörike-Gedicht „Lass, o Welt, o lass mich sein" könnte mit seinen Oppositionen „Wonne" – „Pein", „Tränen" – „Sonnenlicht", „wilde Freude" – „drückende Schwere" auch schon für die Gestaltung des Scherzos Pate gestanden haben: Deren ziellose Läufe in Klavier und Cello – ferne Echos Mendelssohnschen Elfenspuks – münden brüsk in einen desillusionierenden Einklang, aus dem das aus Moll und Dur gemischte Thema geradezu herausfällt. Sehr nach Mendelssohn klingt auch der Moll-Mittelteil mit seinen huschenden, durch Vorschläge belebten Akkordfolgen, denen sich immer wieder plötzliche Verhaltenheit entgegenstellt. Das Andante sostenuto ist insofern näher an Mörikes Gedicht, als sich dessen erste Strophe ohne große Mühe auf die Cello-Melodie singen lässt. Dessen bereits zitierte Gegensätze versammelt bereits das aufsteigende, überraschend auf der Mollterz haltende C-Dur-Arpeggio; dieses Spiel findet ein fernes Echo in der Chromatik des Klavierbasses und wird entfaltet im geradezu monumentalen c-Moll des Mittelteils, der versinkend in immer komplizierteren b-Tonarten die „drückende Schwere" und das „unbekannte Wehe" des Gedichts verdeutlicht – und im plötzlichen Dur auch wieder das „Sonnenlicht" erstrahlen lässt.

Peter Uehling

Verborgenheit

Lass, o Welt, o lass mich sein!
Locket nicht mit Liebesgaben,
Lasst dies Herz alleine haben
Seine Wonne, seine Pein!

Was ich traure, weiss ich nicht,
Es ist unbekanntes Wehe;
Immerdar durch Tränen sehe
Ich der Sonne liebes Licht.

Oft bin ich mir kaum bewusst,
Und die helle Freude zücket
Durch die Schwere, so mich drücket
Wonniglich in meiner Brust.

Lass, o Welt, o lass mich sein!
Locket nicht mit Liebesgaben,
Lasst dies Herz alleine haben
Seine Wonne, seine Pein!

Eduard Mörike (1804 – 1875)

Martin Seemann studierte Violoncello bei Wolfgang Böttcher in Berlin und als Stipendiat der Heinrich Böll Stiftung bei Ivan Monighetti in Basel. Sein Repertoire reicht vom Barock auf Darmsaiten bis zur zeitgenössischen Musik, so spielte er die Uraufführung der „Fratres"-Bearbeitung von Arvo Pärt für Violoncello und Streichorchester. Regelmäßig tritt er mit Barockensembles wie der *Lautten Compagney* Berlin oder dem Barockorchester *L'Arco* (Hannover) auf. Mit seinem Hoffmeister-Quartett hat er zahlreiche CDs mit wiederentdeckten Komponisten wie Anton Titz, Josef Elsner und Franz Gebel aufgenommen.

Bettina Messerschmidt lebt in Basel, hat sich nach Studien und Konzerttätigkeit in Berlin, Schwerin und Frankfurt/Oder seit dem Jahr 2000 vor allem auf die historische barocke Praxis konzentriert. Zahlreiche Aufnahmen dokumentieren ihr Schaffen. Bettina Messerschmidt ist regelmäßig u. a. in Projekten der J. S. Bach-Stiftung (u. a. Aufnahme BWV 106, Actus Tragigus), der *DomMusik St. Gallen* und bei *La Scintilla* (Opernhaus Zürich) engagiert.

www.diecellistin.de

Mira Lange studierte Cembalo und Blockflöte in Frankfurt am Main. Für ein tieferes Verständnis der Barockmusik erhielt sie Barocktanzunterricht an der Hochschule für Künste in Bremen. Sie ist Preisträgerin des Internationalen Telemann-Wettbewerbs Magdeburg und wirkt als Cembalistin und Hammerflügelspielerin in Ensembles wie der *Lautten Comagney, Astrophil & Stella, L'art d'Echo* und *The Present* mit.

Die **WUNDERKAMMER** ist ein Berliner Alte-Musik-Ensemble, das Musik des 16. bis 19. Jahrhunderts auf historischen Instrumenten aufführt. Ganz im Sinne einer Wunderkammer widmet es sich der Wiederentdeckung vergessener musikalischer Schätze der vergangenen Jahrhunderte, verknüpft Alte Musik aber auch mit zeitgenössischen Kompositionen, mit Literatur, Kulinarik und Kulturgeschichte. Das Ensemble war zu Gast bei Festivals wie dem *Itinéraire Baroque*, den Telemann-Festtagen in Magdeburg, dem Heinrich-Schütz-Musikfest und dem Quedlinburger Musiksommer und wurde mehrfach vom Berliner Senat gefördert. In Kooperation mit dem Deutschen Kulturforum östliches Europa (Potsdam) hat es verschiedene Projekte realisiert. Die gemeinsame Einspielung der Bachschen Johannespassion mit dem Dresdener Vokalensemble Ælbgut wurde 2021 mit einem Opus Klassik ausgezeichnet.

www.ensemble-wunderkammer.com

THE COMPOSERS

Heinrich Stiehl, born in Lübeck in 1829 as the son of an organist, initially studied with the renowned music theorist Johann Christian Lobe in Weimar like his elder brother Carl before continuing his studies at the Leipzig Conservatoire with Moritz Hauptmann, Ignaz Moscheles and Nils Gade. After a number of years touring through Europe as a piano and organ virtuoso, Stiehl arrived in St. Petersburg where he found employment as organist of the German Lutheran Church of St Peter from 1853 to 1866. When Anton Rubinstein founded the St Petersburg Conservatoire in 1862, he invited Heinrich Stiehl to become its organ teacher. Among Stiehl's students was not only Piotr Tchaikovsky, the first graduate of the Conservatoire, but also the ethnic German St Petersburg organist Ludwig Friedrich Homilius (1845–1908) who would go on to become Stiehl's successor as professor of organ in St Petersburg for a number of decades. Since the Conservatoire did not have its own organ, Stiehl gave his tuition on the Walcker organ at St Peter's Church where he was also employed as a church musician. He gave the first performance of Handel's *Messiah* in the Russian Empire at the same church in 1865. Stiehl left St Petersburg in 1869 to resume his original career as a travelling pianist and organist. During the 1870s, he was based in Belfast and then Hastings as a choral conductor. Heinrich Stiehl spent the final stage of his life in the Baltic Hanseatic city of Reval which was at this time part of the Russian empire (now Tallin, the capital city of Estonia). He was employed as the organist of St Olav's Church and conductor of the Singakademie choir. In 1883, he performed with this choir Johann Sebastian Bach's *Matthew Passion* in Reval and St Petersburg: the first confirmed performances of this work in the Russian Empire. Stiehl died in 1886 in Reval just a few months before turning 57. His substantial compositional output was dominated by piano music, but also included choral works, chamber music which is still waiting to be rediscovered and two comic operas.

Heinrich Stiehl's *Sonata for Pianoforte and Violoncello* op. 37 received a prize from the Deutsche Tonhalle in Mannheim in 1860 and was later published by Schott. The dedication "to my friend Carl Schuberth" was not only an expression of Stiehl's close friendship with his Petersburg colleague, but also indicated the prominence of Schuberth at this time since his name on the title page is reproduced in similar dimensions to the name of Stiehl, the composer of the work.

Carl Schuberth, born in Magdeburg in 1811, studied with the well-known cellist Friedrich Dotzauer in Dresden and launched his brilliant career as a travelling cello virtuoso at the early age of 17, supported by his elder brother, the music publisher Julius Schuberth (1804–1875). Carl Schuberth's biography was extensively described in Julius Schuberth's music reference book *Musikalischer Hand-Conversations-Lexicon* (6th edition, 1868). According to the biographical article, Carl Schuberth settled in St. Petersburg at the beginning of the 1840s after extensive concert tours to become "music director of the university, conductor of the Imperial court orchestra and simultaneously music inspector of the Imperial court theatre". He died during a vacation in Zurich in 1863 at the age of only 51. Carl Schuberth's compositional output totals 43 individual works including a number of smaller virtuoso pieces for cello written by the composer for himself and his numerous students alongside two cello concertos, four string quartets, five string quintets and a string octet.

The *Grand Nocturne élégiaque* for two cellos and piano accompaniment was issued as op. 6 by the Leipzig publisher Hofmeister. The work is an example of Schuberth's melodic ingenuity and virtuoso style on the cello. The *Grande Sonate pour Pianoforte et Violoncelle* is probably one of his later works and was issued as op. 43 by the publishing firm of his brother Julius Schuberth only after the death of the composer, bearing the dedication "à mes amis Anton Rubinstein et C. Davidoff" – to the great pianist Rubinstein, founder of the St Petersburg Conservatoire, and Carl Davidoff, one of Schuberth's students in Petersburg who became a leading figure in the musical world of the Russian Empire as both a cellist and director of the Conservatoire.

Klaus Harer

THE WORKS – THE VIRTUOSO AND THE SCHOLAR

The music history of German-speaking countries continues to be focused on a small body of geniuses. In comparison to Beethoven, even Haydn does not always awaken great interest; Liszt is considered as second class alongside his contemporaries Schumann and Wagner and Brahms' contemporary Max Bruch is primarily known for his First Violin Concerto. Other composers are only remembered by their names: Paul von Wranitzky, who provided a theme for a set of variations by Beethoven; Norbert Burgmüller, who achieved fame through dying prematurely at only 26 and Karl Goldmark who despite his exceptional reputation during the late 19th century, subsequently fell largely into oblivion. The composers featured on the current recording are even less well known: Carl Schuberth, born only a year later than Schumann, is probably only still familiar to individuals interested in the history of cello playing, and Heinrich Stiehl, born four years before Johannes Brahms, is now largely only encountered in biographies as Piotr Tchaikovsky's organ teacher.

It cannot be asserted that the works on this recording are overlooked masterpieces of unjustly forgotten geniuses. Nevertheless, while competent and entertaining works are still appreciated in England and France despite the composers not being from the top rank, there is a tendency for people in Germany to turn up their noses at music from second-class composers. It must be kept in mind that although the musical world receives major impulses from its geniuses, it actually also thrives from the support of the many

individuals who work to retain its high standards, and our talk of geniuses would soon be revealed as empty words without the recognition of these supporters. What is more, the lives of the musicians Schuberth und Stiehl were only partly focused on composition: the virtuoso cellist Schuberth created numerous pieces specifically for his own performances and the organist Stiehl also took a profound interest in choral collections, additionally producing a wealth of salon pieces for piano which he knew could not be counted among the top category of music. Nevertheless, both individuals displayed ambitions in their extensive body of works, demonstrating a certain degree of creative originality which was recognized by their contemporaries and can still be perceived by modern ears.

The instrumentation of Schuberth's *Nocturne élégiaque* op. 6 is unorthodox for two reasons. Firstly, the nocturne created by John Field and popularised as music with an intimate and songlike character by Frédéric Chopin was actually a genre designed purely for the piano, meaning that Schuberth's piano trio scoring already displays originality. Secondly, the trio was scored for piano and two cellos rather than the classical piano trio formation, producing a type of duet for two male voices. The two cello parts are however not treated in dialogue form, but as alternating roles in which one cello sings while the other accompanies – and vice versa in alternation. It is only in the central section that both instruments soar effusively together in octaves. The work displays a symmetrical structure: the atmospheric opening is mirrored by the tender soaring of the cellos towards the end and the central section in octaves is framed by episodes in which the cellos break out into an ornamented bel canto style in the manner of Vincenzo Bellini as captured by Chopin in his nocturnes for piano. What is more, Schuberth created a fascinating dramaturgy in his choice of keys: the initial D major section drops a fifth to G major for the ornamental bel canto and a further fifth to C major for the hymnal central section. The symmetry is also preserved here by the subsequent upward modulations in steps of a fifth, returning to D major for the conclusion of the work. This type of structure is rare: since the Baroque era, modulations have customarily tended towards ascending steps of a fifth (in this case, A major) and associated minor keys (here B, E or F# minor), augmented in the Romantic period by keys related through intervals of a third (such as B and F# major). Schuberth's falling fifths sequence has created a gentle floating descent, incorporating a process of increasing melodic concretisation which becomes quasi 'grounded' in C major before once again blurring its contours – further dissolved through two virtuoso cadenzas.

Schuberth gave his Cello Sonata op. 43 in D major the title *Grande Sonate* – for Beethoven, this term implied four-movement works, but Schuberth contracted the two central movements into a single improvisatory intermezzo, a technique also observed in Beethoven's sonatas for piano. Despite its tripartite structure however, this work achieves its grandness through the breadth of its movement structure, opulent sound and the degree of virtuosity required from both instruments. Alongside Schuberth's virtuoso passages created for his own instrument, the piano part displays clear inspiration from Carl Maria von Weber, audible in aspects such as the balladesque design of the opening movement and the emotional exuberance of the figuration. The first movement glides almost imperceptibly into the development section which is not so much devoted to a classical motivic and thematic processing but more towards an expansive cello cantilena above a bass line to be played "sempre un poco marcato" to which Schuberth returns towards the end of the movement: a somewhat irregular practice from the formal aspect of sonata form, but perhaps inspired by Beethoven's Eroica with its presentation of a third theme in the development section. The most original movement of the sonata is its Intermezzo: alongside the initial hazy arpeggios, the cantilena in 9/8 time and the motivically concise scherzo in 2/4 time, a highly individual expressive cosmos unfolds – even if the brusque forte-piano alternation in the fast section is perhaps reminiscent of Schumann's short-winded grotesqueries. The harmonic twilight of the enraptured B major towards the end is purely magical. The finale again displays an expansive structure with challenging passages

for both instruments. As in the opening movement, Schuberth dispenses with a motivic dismemberment of the two themes in the development section, instead beginning with a balladesque cello melody in D minor – the buoyancy of this section which ultimately leads into the recapitulation is one of the most thrilling passages in the entire sonata.

As a successful travelling virtuoso, Schuberth was fully aware of what would function well in concert, and his Sonata is more strongly characterised by this performative pragmatism than by primary compositional ideas. In comparison, Heinrich Stiehl's style appears more scholarly; the fugato in the finale of his Cello Sonata in A minor, clearly displays his skills as a trained organist who is capable of utilising an academic contrapuntal style. In certain passages however, this scholarly approach papers over the occasional shortcomings of the composition. Up to the fugato, Stiehl had created an interesting movement with themes strongly reminiscent of Schumann, increasingly focusing on the abrupt initial gesture of the piano in contrast to the melancholy cello theme circling within itself. The fugato transports this monological section into a phantasmal polyphonic conversation – and yet the composer now cannot find a way out: the concise fugato is followed by virtuoso gestures appearing somewhat gratuitous.

Stiehl also introduces daring modulations in the first movement after the slightly short-winded static first theme: having reached C major, the traditional key of a second theme in an A minor sonata, he sidesteps to C minor, interspersing reminiscences of the first theme, hovers around A flat major and isolates the fundamental note on the cello before chromatically altering A flat into G sharp as the third of E major before finally producing the second theme. This passage alongside further modulatory deviations taking the music to G sharp minor gives the music a heightened sense of drama. In the development section however, the prime place for harmonic exploration, Stiehl shifts down a gear and produces expansive passages with undistinguished modulations. It is possible that he deliberately switched the order of these harmonic positions, but he fails to create a convincing sense of drama since the first theme continues to remain static and undeveloped. Although Stiehl becomes entangled in contradictions in the face of a higher formal logic, it is precisely these ambiguities, contrasts and inconsistencies which produce the brightest moments in his central movements. Mörike's poem Lass, o Welt, o lass mich sein [Let oh world, oh let me be] as the third movement's motto with its many pairs of opposites such as "delight" and "pain", "tears" and "sunlight" or "unbridled joy" and "oppressive weight" could have provided the inspiration for the atmosphere of the scherzo whose aimless runs in piano and cello – possessing distant echoes of Mendelssohn's bewitched elves – lead abruptly into a disillusioned harmony in which the theme with its blend of major and minor feels out of place. The central minor section is also reminiscent of Mendelssohn with its scurrying chord sequences enlivened by appoggiaturas which are repeatedly contrasted by passages of abrupt reticence. The Andante sostenuto is indeed closer to Mörike's poetry whose first verse could almost be sung along with the melody on the cello. The aforementioned contrasts culminate in the ascending C major arpeggio, hovering unexpectedly on a minor third: this feature is faintly echoed in the chromaticism of the piano bass line and further unfolds in the monumental C minor central section which interprets the "oppressive weight" and "unknown woe" of the poem in its progressive sinking into ever more complicated keys with many flats – subsequently resurfacing into brilliant "sunlight" in a sudden shift back into major.

Peter Uehling

Seclusion

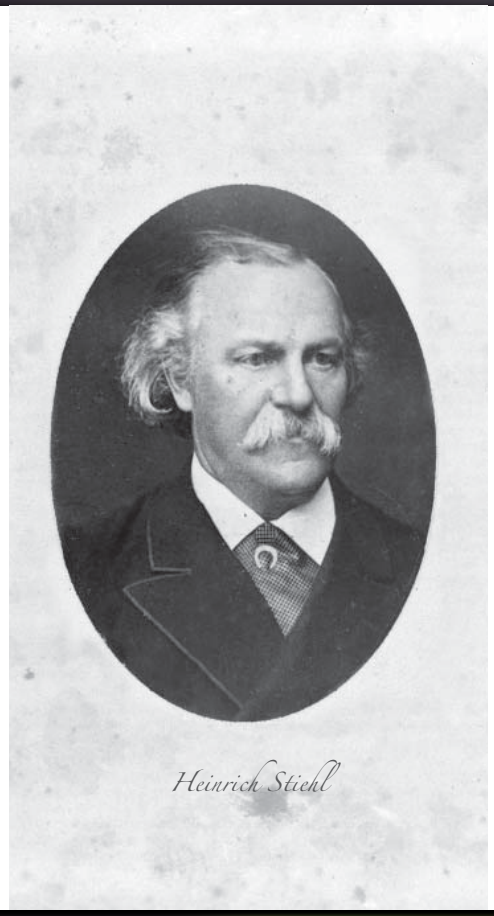
Leave me be, O world, leave me alone!
Do not entice me with love's offerings;
Let this heart possess alone
Its rapture and its pain.

I know not why I grieve;
It is an unknown sorrow.
Ever through tears I glimpse
The sun's beloved light.

Often I am scarcely aware of myself,
And sudden, radiant joy
Pierces the weight that presses on me,
Blissfully, within my breast.

Leave me be, O world, leave me alone!
Do not entice me with love's offerings;
Let this heart possess alone
Its rapture and its pain!

Eduard Mörike (1804–1875)



Martin Seemann studied the violoncello with Wolfgang Böttcher in Berlin and, as a scholarship holder of the Heinrich Böll Foundation, with Ivan Monighetti in Basel. His repertoire spans music from the Baroque—performed on gut strings—to contemporary works; among other projects, he gave the world premiere of Arvo Pärt's arrangement of *Fratres* for violoncello and string orchestra. He performs regularly with Baroque ensembles such as the Lautten Compagney Berlin and the Baroque Orchestra L'Arco (Hanover). With his Hoffmeister Quartet, he has recorded numerous CDs devoted to rediscovered composers including Anton Titz, Józef Elsner, and Franz Gebel.

Bettina Messerschmidt lives in Basel and, following studies and concert activity in Berlin, Schwerin, and Frankfurt (Oder), has focused primarily on historical Baroque performance practice since the year 2000. Numerous recordings document her artistic work. She is regularly engaged in projects of the J. S. Bach Foundation (including the recording of BWV 106, *Actus Tragicus*), with DomMusik St. Gallen, and with La Scintilla at the Zurich Opera House, among others.

www.diecellistin.de

Mira Lange studied harpsichord and recorder in Frankfurt am Main. In order to deepen her understanding of Baroque music, she also received training in Baroque dance at the University of the Arts in Bremen. She is a prizewinner of the International Telemann Competition in Magdeburg and performs as a harpsichordist and fortepianist with ensembles such as the Lautten Compagney, Astrophil & Stella, L'art d'Echo, and The Present.

WUNDERKAMMER is a Berlin-based early music ensemble dedicated to performing music from the 16th to the 19th centuries on historical instruments. True to the spirit of a *Wunderkammer*, it is devoted to rediscovering forgotten musical treasures of past centuries, while also linking early music with contemporary compositions, literature, culinary culture, and cultural history. The ensemble has appeared at festivals including the Itinéraire Baroque, the Telemann Festival Days in Magdeburg, the Heinrich Schütz Music Festival, and the Quedlinburg Music Summer, and has received repeated support from the Berlin Senate. In cooperation with the German Cultural Forum for Eastern Europe (Potsdam), it has realized a number of projects. Its joint recording of Bach's *St John Passion* with the Dresden vocal ensemble Ælbgut was awarded an Opus Klassik in 2021.

www.ensemble-wunderkammer.com

MBM Mielke Bergfeld Musikproduktion
Nieder-Ramstädter-Str. 190
D-64285 Darmstadt, Germany
info@coviellocclassics.de
www.coviellocclassics.de

© + ℗ 2025 Coviello Classics, COV 92609
Produced by Moritz Bergfeld and Olaf Mielke

Recording: Schloss Bad Krozingen,
March 29th - April 1st 2025
Recording Producer: Moritz Bergfeld
Editing: José Cárdenas

Mix & Mastering: Moritz Bergfeld
Booklet Edition: Sarina Pfister
Translation: Lindsay Chalmers-Gerbracht
Photos: Heinrich Stiehl portrait was provided by the German Cultural Forum for Eastern Europe, Schuberth portrait was provided by Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, Ensemble pictures by Andreas Tobias & Anja Möller, B. Messerschmidt by Christian Brühwiler
Coverphoto: © Rebekka Johne / © Lux Studio Productions
Art Direction: Alice Männl, www.maennl.de

Wir bedanken uns herzlich bei Dr. Klaus Harer und dem Deutschen Kulturforum östliches Europa für die Ermöglichung dieses CD-Projekts und bei den Schloßkonzerten Bad Krozingen für die Nutzung des Flügels und der Räumlichkeiten für die Aufnahme. Alexander Staub (Musikantiquariat Staub, Leipzig) danken wir für die erfolgreiche Suche der Schuberth-Sonate. Unser Dank gilt auch den Freunden des Ensembles WUNDERKAMMER e.V. und den Spendern für ihre großzügige Unterstützung, im Besonderen Herrn Michel Schuberth (Brüssel), der die Wiederentdeckung von Schuberths Kompositionen mit großem Interesse und Engagement verfolgt.

We extend our sincere thanks to Dr. Klaus Harer and the Deutsches Kulturforum östliches Europa for making this CD project possible, and to the Schloßkonzerte Bad Krozingen for providing the grand piano and the facilities for the recording. We thank Alexander Staub (Musikantiquariat Staub, Leipzig) for the successful search for the Schuberth sonata. Our gratitude also goes to the Friends of the ensemble WUNDERKAMMER e.V. and to the donors for their generous support, with special thanks to Mr. Michel Schuberth (Brussels), who has followed the rediscovery of Schuberth's compositions with great interest and commitment.